

El relato está dirigido a un "usted" cuya exacta configuración no conocemos: ¿es otro yo?, ¿un oyente o lector pacato?, ¿o extranjero? De todas maneras, lo que a ese hipotético oyente o lector le llega es una confesión. De ahí que el lenguaje de *El fuego secreto* deba mucho a lo oral, y eso es apropiado porque le rebaja la dependencia de lo "literario" entendido como lo pulcro y depurado. La novela de Vallejo, por el contrario, depende para sus efectos de los "detritus" de la calle y del burdel..

El relato de las aventuras y desventuras de Jesús Lopera conduce la novela a través de los negados escenarios del placer: las calles del legendario barrio Guayaquil —esa geografía del pecado— y los lupanares de Envigado, todo a bordo de esa "cama ambulante" que es el Studebecker (¿Studebaker?) de las parrandas de "Fernando" y su hermano. La irreverencia llega al paroxismo de usar como mobiliario del placer el catre que un día perteneció al general Uribe Uribe. Que si esto es verídico o no, importa poco. Lo significativo es la intención y el logro, la práctica efectiva del escándalo. Un paralelo, por lo demás, con el avieso personaje de Goytisolo en *Reivindicación del conde Don Julián*, que mancilla el honor español aplastando insectos en las "respetables" páginas de los clásicos españoles. En ambos casos, el eficaz ataque va dirigido a una etnia y no sólo a un estrato social. No es gratuita la referencia aquí a Don Julián. La novela de Vallejo retrotrae el ataque: "Pero ¿España cerril? ¿No es un pleonismo?" (pág. 118). En *El fuego secreto* la crítica de la supuesta *verraquera paisa* conduce al narrador a revelar con nombres y apellidos —que pueden ser verídicos o no— las vidas de ciertos antioqueños de renombre. En ambos casos también la intención es dañar (honores, reputaciones, etc.) y ametrallar una mitología enraizada en las yerbas de la aceptación. No se trata, pues, de circunscribirse a un cómodo *épater-le-bourgeois* ni de asustar solteronas.

Al igual que años antes la protagonista de *¡Que viva la música!*, los de *El fuego secreto* actúan según el

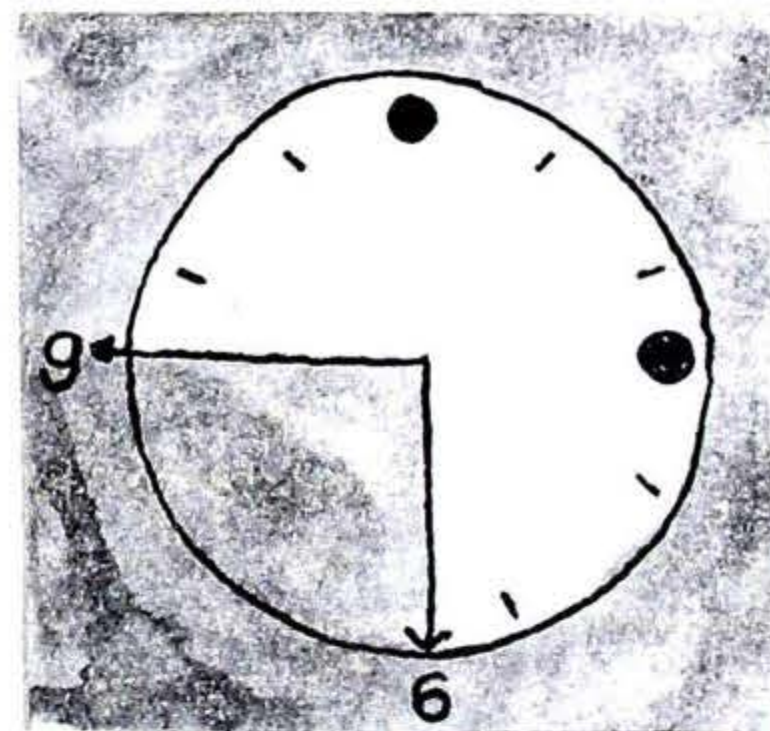
consejo de Blake: los caminos del exceso conducen a la sabiduría ("Bienaventurados ladrones, borrachos, lascivos, prevaricadores, marihuanos, que no abarcáis en la estrechez de vuestro espíritu todo el exceso de la tierra", pág. 121). La ética, pero una ética invertida, es entonces una clave del mundo en que Chucho Lopera es el héroe. Esa relativización la grafica el Gusano de Luz, combinación de burdel y hogar para los tripulantes del "Studebecker", localizado en alguna montaña cerca de Medellín: observatorio privilegiado de esa ética invertida, los buenos (que son los malos) están arriba; los malos (que son los buenos) están abajo, en el valle de lágrimas del Aburrá. El del Gusano de Luz es un mundo en el que tener más de veinte años es estar ya en la vejez. Comenta Fernando que "lo que el Gusano de Luz tenía en común con mis convicciones era una íntima fragilidad: nos habían construido sobre pilotes hundidos en el desbanquero" (pág. 67). Toda ética, inversa o no, parece entonces desaparecer con el derrumbe del Gusano, una noche cualquiera. Hasta la cama de Uribe Uribe.

A pesar del intento de golpear hasta la muerte el *ethos* antioqueño, el mundo de "Fernando" el narrador es partícipe de asuntos tan paisas como la hipérbole. Las antioqueñadas se le salen por aquí y por allá. Los de Grecia, por ejemplo, "no son ríos, son riños, riachuelos... Les hecho [sic] el solo Cauca, y que no es de los más bravos, a todos los ríos juntos de la Hélade" (pág. 142). La narración llega al punto en que, conocida ya la actitud de los personajes ante tantas cosas, el narrador "Fernando" debe recurrir más y más a la ilustración en vez de la narración, y por tanto se va arrimando, con peligro para su eficacia, a esa trampa que es el costumbrismo. El episodio del coito en la iglesia está presentado minuciosamente (el énfasis es más en el placer del sacrilegio) por "Fernando". Al ser sorprendido, la ilustración y la narración se estorban innecesariamente: "‘Ah condenado impío, pervertido, malnacidos, desgraciados...’. Era el sacristán que venía de la torre" (pág. 95). Más adelante: "¿Qué van a

tomar?', pregunta Salvador... 'Hay aguardiente' " (pág. 97).

El fuego secreto, con todo, logra una consistencia básica que está en la base de su eficacia demoledora. El término de la novela es la última noche de juventud de Fernando, cuando éste vuelca por accidente un candil en el bar Miami. El incendio que resulta engloba gradualmente toda la ciudad de manera apocalíptica. Si la razón del relato era "recordar" a Jesús, el "fuego purificador" del incendio limpia de recuerdos la ciudad, y por tanto anula la posibilidad de extender estas historias en el tiempo, a la vez que hace necesaria la propia existencia de la novela. El ciclo de juventud de Fernando se cierra, también la existencia misma de Medellín: verdadera apoteosis anti-oqueña.

GILBERTO GÓMEZ OCAMPO



Reseña de una crónica esperada

La tercera muerte de Santiago Nasar
Eligio García

Editorial La Oveja Negra, Bogotá, 1987,
221 págs.

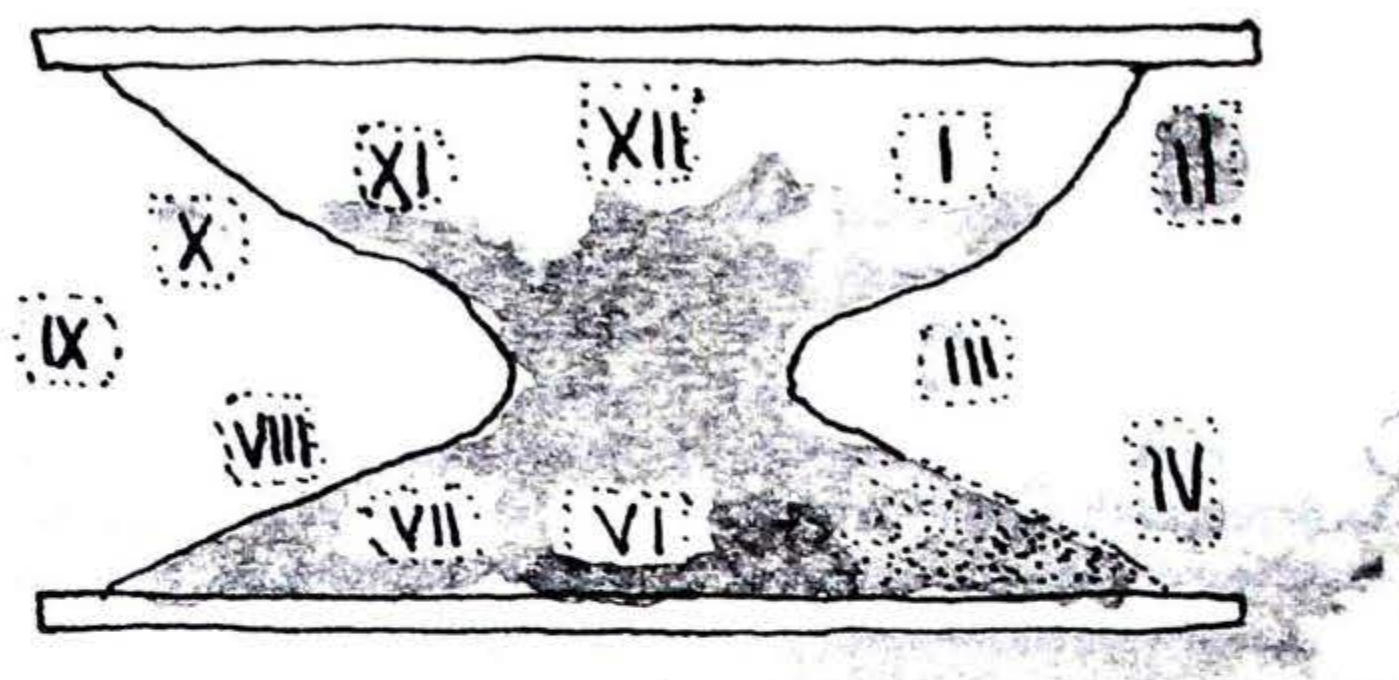
El libro pormenoriza tres sucesos, el primero de sangre, los otros dos artísticos. Relata las circunstancias del fútil asesinato de Cayetano Gentile en el pueblo de Sucre en 1951, a manos de los hermanos Chica, que se creyeron obligados a vengar el honor

que aquél mancillara en la persona de su hermana Margarita; describe el dilatado proceso de gestación de la novela *Crónica de una muerte anunciada*, iniciado con la impresión inolvidable que embargó a Gabriel García Márquez cuando se enteró de este incidente que involucraba personajes queridos y culminado en 1979, cuando de pronto se dio cuenta de que tras la historia de violencia se agazapaba una historia de amor que había que escribir sin más demoras; y trae la crónica del rodaje de la película homónima que en las ciudades de Mompós y Cartagena filmó Francesco Rosi en 1986, luego de haber logrado la aquiescencia o de haber recibido el encargo del autor (Eligio García no pone esto en claro) y, tal parece, luego de descubrir que la historia de amor era la de una violencia.

La triple exposición es suficientemente ilustrativa. Para fortuna del lector, fue posible gracias a la privilegiada coyuntura de Eligio García, cuya familia estuvo cerca de los hechos, escribió la novela y mantuvo un prudente control sobre la filmación de la película. No obstante, Eligio García no se ufana de sus proximidades. Más bien elogia al premio Nobel en tercera persona mientras se ocupa a fondo en su trabajo de cronista.

Su libro no deja piedra por mover. "A medio camino entre el reportaje y el diario de filmación", es un recuento cumplidísimo del modo como el hecho cotidiano —una desgracia, para el caso de Colombia— desata a veces una reacción en cadena de versiones artísticas. Y, más aun, de cómo la mención de García Márquez se ha convertido en caja de resonancia que redobla este fenómeno cultural. Pero los subproductos no son siempre libros como éste, en el que la minucia periodística (fuertemente teñida del estilo y amenidad de GGM) y el profesional empeño de atar todos los cabos recompensarán al lector que desee saber cómo es que nace, crece y se reproduce el Arte con mayúscula en Macondo.

Y serviría también como compendio de la que podría llamarse visión *garciamaravillante*, no siempre originada en el propio autor, que tanto



peso tiene sobre las letras del país. Se trata de una serie de presupuestos y de exclamaciones que no pueden faltar en una obra que toque el tema GGM. A riesgo de parecer inoportunos, podrían señalarse algunos de los más comunes:

Está el prurito emulativo de encontrar hálitos de portento no ya en la literatura sino en la vida y aledaños de Gabriel García. Así, aquí los consuetudinarios accidentes de rodaje, como que a un maquillador le dé un infarto o que alguien se rompa las narices por un arrojito de la interpretación, dan pie para hablar del "misterioso sino trágico que parece acompañar siempre las realizaciones cinematográficas basadas en la literatura de García Márquez".

Para no hablar de las coincidencias. Si por el alboroto de la filmación Luisa Santiaga Márquez Igua-rán se antoja de volver a ver al viejo párroco de Sucre y resulta que éste se hospeda en una iglesia en donde se rueda una escena de la cinta, a Eligio García le parece que "la historia había podido ser concebida sólo por un escritor fantástico como Julio Cortázar, Italo Calvino, Jorge Luis Borges o el mismo García Márquez".

Otro rasgo, por cierto muy del gusto nacional, es el de ventilarse en los remolinos de marquilla de camisa (Roma-París-Nueva York) en que revolotean la vida y las cosas de García Márquez. Este amor arrobado por los aeropuertos, los despertares con *jet-lag* y las tarifas de larga distancia, la certificación del trajín glamoroso que nos disipe cualquier duda sobre su universalidad, en este libro da lugar a que se insista en las *estrellas internacionales* y se deje en plano

segundísimo a los artistas criollos que hacen el bulto en estas "coproducciones" y cuyas opiniones al respecto deben de ser voluminosas y, por qué no, acaso críticas.

También está el afán, un poco inconsecuente ante el continuo pasmo ante la magia, de teorizar sobre la disyuntiva arte-realidad, ese dudoso alegato partidista que todavía tiene adeptos. Como si no bastara su escrupulosa exposición para que el lector saque sus propias conclusiones, en caso de encontrarlo conveniente, el autor señala puntos no siempre muy claros: "Francesco Rosi descarta el hecho verídico para dedicarse a la indagación y recreación de la realidad y la mitología de la novela".

Esto se hace para insinuar —como mínimo— que García Márquez sintetizó la mencionada disyuntiva, con lo cual la especulación teórica muestra el cobre del encomio. Así, los venerables recursos retóricos (hipérbole, conmutación, etc.) que el escritor emplea con infalible instinto, tienden a aparecer como técnicas novedosas producidas por su "prestidigitación maravillosa".

Y si el Nobel descubre el agua tibia, ni qué decir de sus epígonos. Tras los preliminares aspavientos del suspenso, Eligio García declara haber develado dos enigmas de la obra de Rosi. Uno, que la película se arma como un *puzzle*; aunque sería muy difícil encontrar un director que, así no filme a GGM, no conciba como *puzzles* sus películas, tal es la estructura del cine. Y, dos, que este acertijo se resuelve con la declaración de Rosi según la cual "el amor engendra violencia", un chispazo que tiene unos dos mil quinientos años de existencia.

Es evidente que estas vehemencias obedecen en parte al codiciable nivel de perfección que alcanzan las obras de García Márquez, en parte al entusiasmo o "sabrosura" con que él mismo habla de ellas. Pero se han convertido en algo así como requisitos formales, similares a los moldes que tenemos para ensalzar la madre, la amistad o la patria. Y esta tal vez no sea la mejor forma de expresar admiración, pues se corre el peligro de la publicidad, esa tierra de nadie que no tiene que ver ni con el arte ni con la realidad.

CARLOS JOSÉ RESTREPO

Quijote provinciano, sin yelmo, sin Rocinante, sin Sancho

Memoria de un instante

Benhur Sánchez Suárez

Contracartel Editores, Bogotá, 1988, 118 págs.

El precoz pueblerino que, casi adolescente (21 años) y recién instalado en la capital, sorprendió con *La solterona* en 1969, hoy, casi dos decenios después, muestra que su primera salida de entonces no fue un fuego fatuo ni una inspiración de momento, sino que correspondía a una vocación profunda, a esa marca indeleble que algunos seres llevan sin poder ni querer desprenderse de ella. Estoy hablando de Benhur Sánchez —ya su mismo nombre remite a la ficción— y a *Memoria de un instante*, su última novela.

Resistiré la tentación de hablar del autor. Mi cercanía a su afecto y mi ejercicio literario junto a él en Contracartel me harían, tal vez, extenderme demasiado. Es bueno, sin embargo, recordar que Benhur Sánchez

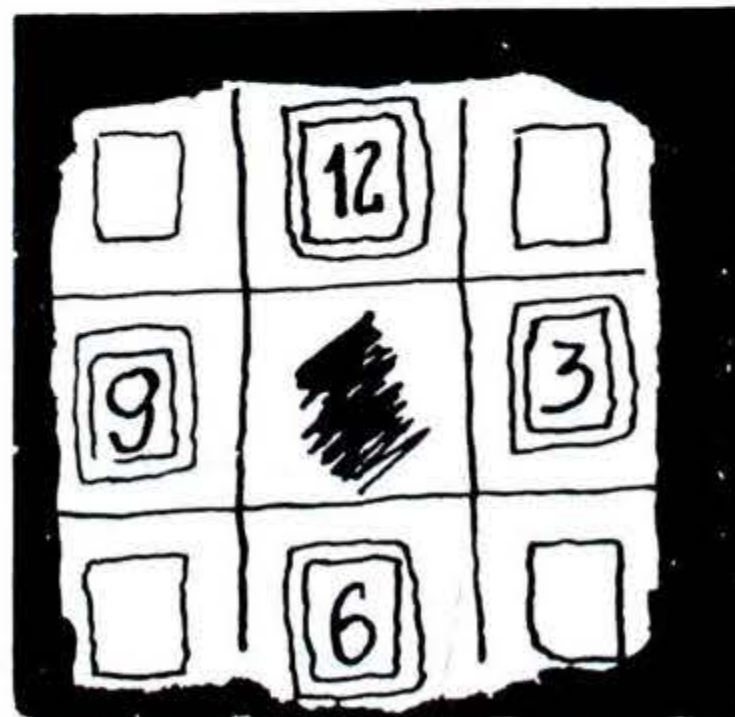
Suárez nació en Pitalito (Huila) en 1946 y que allí mismo se graduó de maestro. Como tal, estuvo vinculado al Distrito Especial. Ha publicado las novelas *La solterona* (1969), *El cadáver* (1975), *La noche de tu piel* (1979), *A ritmo de hombre* (1979) y *Venga le digo* (1981); el libro de cuentos *Los recuerdos sagrados* (1973) y los libros de ensayo *Arte, música y literatura* y *Narrativa e historia, el Huila y su ficción* (1987).

Memoria de un instante o la historia de una vida

Esta novela consta de 117 páginas distribuidas en trece capítulos, doce de ellos narrados por una voz omnisciente y uno (el número 12) en primera persona, identificada secuencialmente en tres de los personajes principales.

La voz que se escucha desde el principio hasta el fin de la novela (con la excepción anotada) narra en varias formas del pasado, describiendo y evocando épocas cercanas y remotas, intercalando diálogos en presente que —a pesar de ser evocados— parecen expresiones del presente-presente de los personajes.

La voz enreda y desenreda la historia mostrando la estructura psicológica de los personajes, quienes permanecen atados en el tiempo y el espacio, no sólo por la misma circunstancia externa —lazos familiares y postración del padre— sino también por unos mismos recuerdos y sensaciones que evocan y sufren al unísono como si se tratara de gemelos múltiples identificados en cuerpo y alma: "Se miraron sorprendidos al coincidir en el recuerdo. ¿Cómo haría para saber lo que pensaban? (pág. 99).



La omnisciencia del narrador permite que se desplace en tiempos distintos, aprovechando el inventario de recuerdos que realizan algunos de los personajes, quienes, retazo a retazo, van incorporando épocas y vivencias individuales y muy lentamente dibujan la biografía del héroe, derrotado en su lecho de muerte.

A partir de una gesticulación del héroe, el narrador presupone su pensamiento (el del héroe) y lo revierte en las distintas voces de sus familiares:

Pero no era mucho lo que dejaban entrever sus ojos marchitos, fijos en las oquedades del techo, ni su cabeza perdida en las arrugas de la almohada: era todo aquello que tras su postura y su apariencia se podía reconstruir, como en efecto lo hacían sus hijos apoltronados junto al lecho, y lo que el silencio de sus labios gritaba... [pág. 17].

No se trata, entonces, de un narrador común que impone linealmente, sino que, al permitir que sus personajes recreen a partir de la gestualidad del otro, ofrece al lector un pensamiento de segunda mano. El lector no se enfrenta directamente con el pensar de los personajes, sino que es ese narrador psicológico, condicionado por una sonrisa o un cerrar de ojos, el que reelabora el pensamiento —suponiéndolo a su vez por otro gesto— y lo manifiesta al lector:

Entendían la situación. Germán los había llamado para sentirlos cerca y ellos habían aceptado su reto con afán, se encontraban junto a él y comenzaban a reconstruirlo con base en recuerdos. Hurgaban en la memoria hasta los más mínimos detalles, aquellos signos que pudieran servirles para que su reelaboración fuera completa y sobrepasara la rutina, y escudriñaban su figura convencidos de encontrar el significado de su historia hasta en los más pequeños movimientos de su cuerpo [pág. 74].